








ISSN 0719-3092

Rev. nuestrAmérica, 2024, n. 24, publicação contínua, e12696748
Publicado em HTML, PDF e XML. Para citar, utilize este link persistente https://nuestramerica.cl/art:e12696748
Depositado no Zenodo: https://doi.org/10.5281/zenodo.12696748
Direitos autorais 2024: Alan Quezada Figueroa
Direitos de publicação: Alan Quezada Figueroa
Permissões de publicação não-exclusivas: Ediciones nuestrAmérica desde Abajo
Licença: CC BY NC SA 4.0
Recebido: 9 de março de 2024
Aceito: 15 de julho de 2024
Publicado: 20 de julho de 2024

# Rumo a uma estética da arte Sul-realista

## Towards an aesthetics of South-realist art

**Alan Quezada Figueroa**
Doutor em Filosofia
Escuela Nacional de Danza Folklórica-Instituto nacional de Bellas Artes y Literatura
Cidade do México, México
filosofialan@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2764-9785

**Resumo:** Como parte do sistema filosófico desenvolvido por Enrique Dussel, suas ideias estéticas podem ser encontradas ao longo de suas reflexões, embora nem sempre de forma explícita; na última fase de seu pensamento, o mestre desenvolveu as hipóteses para uma Estética da libertação, da qual surge a presente proposta, como uma análise que busca pensar na arte do Sul global, a partir de suas próprias necessidades, diante do impacto de uma estética eurocêntrica de arte.

**Palavras-chave:** estética, sensibilidade, arte, Sul, sul-realismo.

**Abstract:** As part of the philosophical system developed by Enrique Dussel, his aesthetic ideas can be found scattered throughout his reflections, albeit not always explicitly stated. In the latter stage of his thought, the scholar developed hypotheses for an Aesthetics of Liberation, from which emerges the current proposal—an analysis aimed at contemplating art from the Global South based on its own needs, in response to the dominance of a Eurocentric art aesthetic.

**Keywords:** aesthetics, sensibility, art, South, south-realism.

* Esta tradução foi feita utilizando inteligência artificial e revisão humana. Todas as citações foram traduzidas para manter uma continuidade idiomática na leitura. As citações utilizadas neste documento não são traduções oficiais. O texto original está escrito em espanhol. Esta tradução foi publicada junto com a versão no idioma original.

Para pensar em uma estética da arte surrealista, é preciso remeter-nos a algumas propostas teóricas, relacionadas às artes, que tornam manifesto o necessário pensamento e arte latino-americanos de desenvolver uma nova linguagem que permitiria apresentar ideias autênticas e que não se confundissem com as antigas estratégias e tentativas de transformação frustradas que, surgindo da lógica colonialista, não conseguiriam mais do que mudanças aparentes, mas fundamentalmente inscritas no mesmo caminho neocolonial[1]. As promessas revolucionárias patrocinadas por tal aparato colonialista têm nos custado bastante caro. Esta nova linguagem permitiria a geração de uma arte revolucionária, política e poeticamente[2], para germinar ideias que transformem as consciências, com a intenção de escapar da dominação da maquinaria cultural.

Busca-se então o caminho para a prática: "a política como uma forma de poesia [...] a poesia é uma prática revolucionária [...] a revolução é uma estética" (Rocha, em Avellar 2002, 152). Para ele, a chave da transformação está no cinema, por isso ele pensava esse novo linguagem como um Neosurrealismo; a expressão que Glauber Rocha sonhou para a América Latina é o neo-sur-realismo: neosurrealismo do Sul. Seguindo o pensamento do brasileiro, considero a necessidade de uma readaptação do conceito para um mero sur-realismo, dado que o prefixo "neo" pressuporia um antecedente que presumivelmente foi superado, no entanto, a expressão da arte sur-realista continua a ser construída há pouco mais de cinco décadas em torno dos movimentos de libertação gestados no que então era chamado Terceiro Mundo.

Essa proposta busca uma possível saída dos cânones hegemônicos da expressão artística, além daqueles que não oferecem grandes possibilidades críticas. Da mesma forma, busca-se que as imagens exijam do espectador e da espectadora um exercício de reflexão, porque não é exatamente digerível[3], embora deva oferecer um código mínimo de compreensão.

Sur-realismo não se refere a que a arte se torne uma simples mímesis da realidade; caso contrário, a reprodução da realidade anularia as qualidades poéticas em relação à criação. Neste caso, o realismo não é necessariamente em termos de forma, mas sim como parte do lugar de enunciação que surge com a poiesis, ou seja, a partir da criação de uma obra, o que permite a ela um conteúdo fundamentado em sua realidade e crítico em relação a esta mesma. "Essa atitude crítica de tentar ter o maior grau possível de reflexibilidade sobre o 'lugar' de onde se enuncia o discurso (o locus enuntiationis) deve ser mantida como uma posição permanente" (Dussel 2007, 15). As narrativas que pretendem mostrar uma realidade obscena, ou seja, como se tentassem reproduzir a realidade, ficarão na parcialidade significante; nas palavras preliminares de sua obra *Los muros de agua*, José Revueltas menciona o conceito de realidade literária ou realidade imaginada:

---

[1] As obras de arte da época na América Latina não podem ser contidas em uma afirmação simples; por isso, adiante serão oferecidos alguns exemplos que funcionam como o reverso daquela. No entanto, pode-se dizer que a busca pela expressão própria daquela época resultou em certo exotismo que se afastava de uma atitude libertadora ou emancipadora e, pelo contrário, era assumida — como ainda acontece hoje em dia — como uma correspondência com o imaginário estrangeiro do artesão selvagem que só poderia se inserir no mundo da arte por meio de sua adesão a esse imaginário. Assim, até mesmo os espíritos mais revolucionários acabaram caindo na armadilha de uma arte autêntica, que na verdade era complacente com um sistema excludente: o das Belas Artes — europeias, por sinal —, o que poderia ser lido como a transição do colonialismo para um neocolonialismo.

[2] Ou seja, na forma mais livre possível de criar, superando os estereótipos das vanguardas e as técnicas regidas pelo eixo moderno europeu, sem, no entanto, renunciar à sua escola, desde que se gerassem as características criativas próprias.

[3] Expressão de Glauber Rocha, que designa um cinema — ou uma arte em geral — que não oferece nenhuma complexidade para seu público e, portanto, tem como objetivo mantê-lo passivo, enquanto simples espectador/a, ou seja, não o convida à participação.

> [...] a realidade sempre resulta um pouco mais fantástica do que a literatura, como já afirmava Dostoiévski. Esse será sempre o problema para o escritor: a realidade literalmente tomada nem sempre é verossímil, ou pior, quase nunca é verossímil. Ela nos engana, nos "faz perder o juízo" (como tão maravilhosamente diz o povo com este vocábulo de precisão prodigiosa), faz com que percamos o tino, porque não se ajusta às regras; é o escritor quem deve estabelecê-las. (Revueltas 2014, 9)

Assim, pensar e sentir a realidade por meio da arte não se trata de um exercício jornalístico documental; pelo contrário, exige do artista um esforço maior em relação à forma de expressar a vida, sem cair no relato diário. O mais terrível, às vezes, está mais ao alcance, pode ser cotidiano — como a fome — e, por estar presente, torna-se mais incomunicável de maneira simples. É por isso que quem o representa deve estabelecer as regras, não para sair da realidade, mas para oferecer essa evidência do que foi invisibilizado. Por isso, acentua-se a violência que, na verdade, é menos terrível do que o sofrimento da fome no corpo[4].

A insolência, o anticonformismo, a violência e a rebeldia serão as matérias-primas de um olhar livre que busca fazer uma arte de interpelamento; caso contrário, o autor apenas repetirá sistemas, técnicas e coreografias que funcionarão como meios para a permanência e o desenvolvimento da moral burguesa, sendo apenas funcionários disciplinados do sistema que mudam apenas personagens e cenários em cada produção. "O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise en scène é uma política" (Rocha, em Avellar 2002, 152). Busca-se então uma estética que privilegie a política e a ética, não como um dever ser, mas como um recurso de emancipação do sujeito, que tenha a possibilidade de gerar suas próprias condições de vida, além da legalidade do sistema vigente.

A arte não deve cair no absurdo da repetição de modelos alheios, mas também não no sentido vazio de um localismo fragmentário; deve situar-se em seu contexto, mas ser capaz de olhar de maneira global. O criador que se situa no mundo subdesenvolvido tem o compromisso revolucionário da criação em função da transformação; deve ser multidimensional e impactar tanto a arte quanto a política. Caso contrário, seu exercício estaria apenas orientado para as dinâmicas tradicionais da expressão colonial, que exercem influência na formulação de um gosto desenraizado, que distancia culturalmente da emancipação e condena, não apenas o artista, mas também sua audiência, à subsunção obediencial da contemplação.

A sentença de Frantz Fanon ressoou com força desde a segunda metade do século passado até os dias atuais: "Todo espectador é um covarde ou um traidor" (Fanon 2007, 182). A expressão artística que ressoa do Sul se inscreve no caminho que a bússola do autor de *Os condenados da terra* nos legou através de suas ideias, pois é a mesma que possuem os criadores de uma arte em chave decolonial, que tem o espectador/a como a peça mais importante de sua poética, pois é nele que se inscreve o desenvolvimento final da obra. "É necessário considerar esses momentos

---

[4] Um objeto estético que tenha como finalidade interpelar quem o contempla teria a possibilidade de aproximá-lo das sensações que, conforme o caso, são experimentadas. Neste caso, tratando-se de uma estética do sofrimento que busca sensibilizar o sujeito por meio de vias pouco sutis e pouco ortodoxas, espera-se certa estridência e desconforto diante da expressão grotesca, triste ou dolorosa da morte, que vai além da leveza de qualquer peça de arte que se inscreva sob o regime do desinteresse relativo ao sofrimento do outro, pois, além de ser surda ao lamento deste, não busca interpelar ninguém, mas seu reconhecimento dentro dos valores institucionais correspondentes.

políticos, econômicos e culturais de libertação como o término de um processo também filosófico e o nascimento de uma filosofia que, junto à praxis, justifica essa idade emancipatória do colonialismo" (Dussel 2015, 91).

Octavio Getino e Fernando Solanas[5], com o objetivo de construir um novo modelo cinematográfico, tinham em vista um cinema-ato que desempenharia uma função além de sua projeção. O projeto foi chamado de Terceiro Cinema, e seus criadores foram o Grupo Cine Libertação, que viam na projeção de um filme um ato político revolucionário, em prol da discussão e do diálogo.

O povo neocolonizado não é mais do que espectador de sua própria miséria e devastação, não é dono da terra que pisa, mas também não é dono de suas ideias. Enquanto o povo continuar aceitando sua situação como neocolonizado, dificilmente transcenderá essa condição que lhe nega a vida. Para o sistema, é por isso importante manter a educação e os meios sob seu controle colonial. A sensibilidade subjugada ao imperativo colonial do gosto promove ideais de beleza culturalmente distantes e que, ao funcionar como um dever ser, atenta até mesmo contra a vida; é quando a sensibilidade se liberta que o sentido da beleza adquire sua dimensão justa.

> Dito sentido é constituído pela posição fenomenológica do sujeito diante do objeto que é interpretado como disponível para a vida, o que causa no sujeito uma admiração entusiástica, uma alegria pelo fato de continuar vivendo, uma descoberta de uma mediação que pode ser empunhada para alcançar o fim da vida. (Dussel 2020, 144)

O gosto colonizado — o suposto bom gosto — é um canal de controle das consciências porque castra a criatividade do sujeito e o afasta de qualquer consideração política. A arte como abstração e como revolução — dentro da instituição que a valida — são elementos estéreis. A ideia de que a beleza em si é revolucionária caricatura a própria ideia de revolução, de tal forma que todo autor pode considerar cumprida sua cota revolucionária a partir de qualquer expressão. Mas o ponto não é produzir uma resistência fraca porque esta é consumida pelo sistema e apresentada como parte da crítica que o próprio sistema permite; ao contrário, seus valores revolucionários devem estar firmemente cimentados.

> Inserir a obra como fato original no processo de libertação, colocá-la antes do que em função da arte, em função da vida mesma, dissolver a estética na vida social, estas e não outras são, a nosso ver, as fontes a partir das quais, como diria Fanon, a descolonização será possível, ou seja, a cultura, o cinema, a beleza, ao menos, o que mais nos importa, nossa cultura, nosso cinema e nosso senso de beleza. (Getino-Solanas em AAVV 1988, 38)

A arte neocolonial domina por meio do esteticídio[6], pensa Dussel; o dominado é submetido a ser bárbaro, selvagem e feio. Seus costumes são feios e suas formas também o são. Uma das formas mais eficazes de dominar um povo é apagar sua memória e direcionar sua sensibilidade para os desejos que contribuem para os meios que o dominador necessita para continuar se fortalecendo. Isso quer dizer que a colonialidade também se introduz internamente por meio dos membros de

[5] Cineastas argentinos e desenvolvedores do movimento Cine Libertação.

[6] Esta expressão surge a partir da usada por Boaventura de Sousa Santos: "epistemicídio", adaptando-a ao contexto desta reflexão estética, já que pode entender-se um rendimento que se estende a diferentes áreas.

uma comunidade, como um vírus que se introduz para transformar seus desejos e necessidades em função dos do opressor, como mostra Jorge Sanjinés em seu filme *Lloksy Kaymanta* (1977), no qual os membros de um grupo aymara começam a se conflitar internamente e não realizam mais a minga[7], pois a sedução do progresso fez com que alguns renunciassem ao seu espírito de trabalho coletivo e espaço de convivência; é mais sedutor trabalhar na mina e entrar no mundo da oferta, demanda e egoísmo.

É necessária uma estética obediencial, como expressaria Dussel, que se coloque a serviço do povo oprimido e se desenvolva em torno de sua própria construção. A esse respeito, o filósofo pensa: «A modernidade arrebatou aos povos coloniais a capacidade de sua auto-expressão, e na colonialidade estética ocultou-se o próprio de cada um deles e exaltou-se uma estética pretendidamente mundial, ocidental e eurocêntrica» (Dussel 2020, 167).

Se a cultura popular é a oposição à cultura imperial, isso significa que ela resistiu aos impactos da massificação que decorrem do sequestro da sensibilização por meio da simplificação do gosto. É importante mencionar o que aqui chamarei de «falácias da estética moderna»: trata-se do bom gosto, da alta cultura, do gênio criador e das Belas Artes. Todos esses conceitos baseiam-se em uma construção elitista que determina quem pode criar e quem deve renunciar a esse tipo de trabalho. O bom gosto é limitado e apenas acolheu alguns poucos; essas elites que gozam de uma sensibilidade privilegiada são quem compõe os conjuntos da alta cultura, podendo distinguir entre as belas artes e as artes menores, ou aquelas que nem sequer alcançam esse status, como as artesanato subvalorizadas originadas da expressão do quarto mundo, ou seja, do mundo indígena.

No entanto, apesar da descarada presunção dessas falácias, os círculos acadêmicos e os circuitos artísticos ainda as consideram como verdades canônicas da expressão sensível, assim como a concepção da inutilidade da arte fez com que esse tipo de expressão não se traduzisse em meios de libertação ou afirmação dos povos oprimidos. «Devemos agora distinguir teoricamente o momento estético do meramente produtivo; mas, em seguida, devemos reintegrar o momento estético no mundo produtivo como obra de arte, ou como todo útil, instrumento ou mercadoria esteticamente criado» (Dussel 2020, 151). Aceitar esses cânones seria como aceitar que a capacidade criativa e a sensibilidade só podem ser desenvolvidas por algumas autoridades na matéria que podem reconhecer sem mais a beleza, ditando o que pode e o que não pode entrar na expressão artística, o que, sob o amparo do purismo da arte, afastou a possibilidade dos discursos revolucionários de uma arte para a vida.

Dessa forma, não desfrutar de uma peça de arte contemporânea que é alheia aos próprios parâmetros de gosto condena o sujeito a permanecer na escuridão do mau gosto, sem possibilidade de participar das grandes obras-primas, o que quebra seu espírito sensível em uma espécie de aceitação de seu baixo status cultural, como se houvesse um ditado da sensibilidade que marcasse o compasso do que deve ou não agradar.

[7] Trata-se de um trabalho comunitário que é, ao mesmo tempo, uma convivência entre a comunidade, para alcançar um bem-estar comum. É próximo a um ato ritual, festivo e laboral, de maneira que se torna complexo e possui uma natureza sensível de criar e compartilhar, no nós comunitário.

É por isso que aqui me refiro a um sur-realismo como expressão própria do Sul, ou seja, como parâmetro poético e sensível que busca atender às necessidades da descolonização e não a um surrealismo que, seguindo Benjamin (2014), busca somar às forças da embriaguez na revolução; no entanto, a partir da fome e da colonização, como nossos lugares de enunciação, a fantasia do surrealismo não nos permite desenvolver com toda a potência radical do ato de descolonização, pois adotá-lo como expressão libertadora sem mais seria cair novamente na expressão meramente estrangeira como estandarte de libertação, uma fórmula que já vimos fracassar.

O potencial da arte, que foi domesticado, foi reduzido à sua padronização em relação ao estilo, assim como uma ideia básica do suposto bom gosto que deveria prevalecer em torno de qualquer obra, de tal forma que o consumidor ou a consumidora são apenas espectadores passivos e não se incentiva sua capacidade como colaborador na narrativa; eles só podem ouvir e observar, contemplar esse objeto para o qual foram feitos como consumidores e não o contrário[8].

Mas no estádio sur-realista da arte não há espaço para a passividade ou para a inocência; o intelectual deve ir além e executar atos de libertação, conjugar suas ações com as dos trabalhadores em greve, com as dos estudantes que se mobilizam para se manifestar arriscando sua educação, com os militantes que são torturados e não delatam seus companheiros. Por isso, é necessário passar para uma expressão comprometida com a verdade, deixando em segundo plano a questão dos recursos, que embora sejam necessários, o que é mais importante é a libertação dos sujeitos alienados e submetidos, a superação da anestesia[9] neocolonial. Esta arte sabe que a batalha contra a arte institucionalizada está perdida de antemão; não se trata de competir contra ela, mas de servir no processo global de libertação.

O exemplo do cinema-ato nos mostrou que cada projeção produziu um espaço liberado, um território descolonizado. Este é um ato político no qual o povo pode ouvir e falar, «Estou convencido de que a função do artista, do criador, do descobridor, é a de abrir novas perspectivas para a vida, para a relação que temos com a vida, com tudo o que é criativo» (Solanas 1989, 229). O filme passa, assim, para um segundo plano, pois não é mais o mais importante, pois está se desenvolvendo o diálogo. Se esse diálogo não se produzir, pode-se pensar que a mera projeção não tem sentido, já que o ato não está sendo realizado e a libertação do mero espectador/a não está ocorrendo.

O público se tornou ator desde o momento de decidir assistir a uma projeção que implicava a transgressão das leis e até um possível destino trágico, ao arriscar sua própria vida. O espaço liberado posterior ao filme abrigava debates, apresentações, leituras de poemas, música, vinho e chimarrão compartilhado. Lá se entendeu que o mais valioso é o companheiro participante que se tornava cúmplice nessa convocação. Também é reconhecido como valioso o espaço livre que permitia a exposição das inquietações e discussões das quais o filme era apenas o estopim que acendia a práxis.

---

[8] Sob a lógica do mercado, agora se criam públicos que se adequem às obras e não obras para diversos públicos.

[9] Refiro-me a uma insensibilização que os meios de comunicação desenvolveram através da superexposição ao espetáculo, ao grande formato e ao excesso, para ser percebido.

A arte sur-realista é uma arte-ato, uma ação inconclusa que busca se completar em seu processo histórico de libertação. O artista que se liberta percebe que dentro do sistema não cabe nada, fora cabe tudo porque tudo está por ser feito.

> Estamos conscientes de que com um filme, assim como com um romance, um quadro ou um livro, não libertamos nossa pátria, mas também não a liberam nem uma greve nem uma mobilização, nem um ato de armas, enquanto atos isolados. Cada um desses ou a obra cinematográfica militante são formas de ação dentro da batalha que atualmente se trava. A efetividade de um ou outro não pode ser qualificada aprioristicamente, mas através de sua própria práxis. Será o desenvolvimento quali e quantitativo de uns e outros que contribuirá, em maior ou menor grau, para a concretização de uma cultura e um cinema totalmente descolonizados e originais. No limite, diremos que uma obra cinematográfica pode se tornar um formidável ato político, da mesma forma que um ato político pode ser a mais bela obra artística: contribuindo para a libertação total do homem. (Getino-Solanas em AAVV 1988, 62)

A arte sul-realista busca representar a luta antiimperialista dos povos do Terceiro Mundo e parte de uma poética que se constrói a partir do reconhecimento da própria cultura, em uma função de destruição-construção. Surge do próprio povo e busca transcender a figura do espectador/a para se tornar espect-ator (Boal 2002); os mecanismos de difusão e exibição surgem desse mesmo povo, não é uma arte de contemplação, mas uma arte de ação, recuperando o popular que foi perdido pela arte institucionalizada.

A ação deve ter a ver com a própria vida, não apenas no sentido de colocá-la em perigo, mas de oferecê-la aos outros como um ato revolucionário e transformador, porque só se transformando é que se pode transformar; compartilhar é a possibilidade de mostrar a própria alienação. É importante que também os artistas contribuam para a batalha pela descolonização do gosto em favor da vida, porque como menciona o Grupo Cine Liberación: a cultura dominante não é nossa, apenas a padecemos. «Ocorre que a difusão de nosso [arte] nos mercados mundiais não depende da validade cultural, técnica ou expressiva do mesmo, mas da relação de forças existente entre os diversos espaços socioeconômicos» (Getino 1990, 204). É por isso que a arte latino-americana terá mais obstáculos para chegar ao seu público, já que este foi dominado culturalmente pelas produções imperiais, e assim o estilo e os desejos foram criados pela indústria cultural.

Segundo Benjamin, a miséria se tornou objeto de consumo, ou seja, virou um objeto de prazer; poderia-se dizer que o gosto ficou restrito à imposição institucional artística e a atrocidade que encerram as imagens da estética da fome e da violência, com sua galeria de famintos, perderam seu verdadeiro significado, «O que devemos exigir do fotógrafo é a possibilidade de dar à sua placa uma legenda capaz de retirá-la do consumo de moda e conferir-lhe um valor de uso revolucionário» (Benjamin 2004, 42). Mas a luta contra a miséria também se transformou em um objeto de consumo, de maneira que, observa Benjamin, o problema que tenho aludido: quando o público cai em uma relação de espectador/a-consumidor/a, adota qualquer tipo de expressão sem nenhum filtro, e nem sequer se sente capacitado para fazer qualquer distinção entre o que gosta e o que não gosta.

Por sua vez, quem desenvolve esse tipo de expressão não é mais um criador, mas um servidor, não cria um discurso, mas colabora no desenvolvimento fetichista de uma capela — uma filial de um discurso eurocêntrico —, e não desenvolve uma escola, mas uma moda. De nada adianta uma arte que cria espectadores, por mais que tenha uma grande qualidade técnica, «a melhor opinião pode ser inútil se não tornar úteis aqueles que a compartilham» (Benjamin 2004, 49). O/a espectador/a, além de poder opinar o mesmo sobre qualquer peça, se esta foi oferecida como uma obra suprema, não se presta a questionar, mas a contemplar, baseado em parâmetros que não são seus, pois se trata de gerar recursos próprios diante dos objetos estéticos e da vida.

Ignoramos que todos os dias atuamos, todos o fazemos, no entanto, nem todos transformam a realidade porque, entre outras coisas, nossa formação nos desvinculou do conhecimento de nossas capacidades transformadoras. Para Augusto Boal, «todos os seres humanos são atores, porque atuam, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores» (2015, 21). No entanto, isso não significa que o façamos livremente, ou seja, como sujeitos liberados. Os intelectuais que foram formados sob uma tradição estrangeira considerada superior em relação a um pensamento próprio, situado, não geram recursos que contribuem para responder à sua própria realidade, da mesma forma que os artistas obcecados pelas tradições europeias, por mais que adaptem discursos já feitos e façam algumas modificações.

De nada adianta atuar ou observar se não for para se libertar ou como um ato livre, já que como colonizado, significa um ato de servidão; quem observa sua própria exploração e não intervém dá oportunidade para a depredação. Poderia-se então dizer que uma arte que não emancipa não está também emancipado, a obra e seu espectador/a estão apenas cumprindo um ciclo desejável em um sistema fechado que oferece discursos esperando as mesmas respostas. Se, como pensa Boal, a arte é feita pelas classes dominantes, o povo não deveria permanecer no papel de espectador/a, «"Espectador", que palavra ruim! O espectador é menos que um homem e deve ser humanizado e ter sua capacidade de ação restituída em toda sua plenitude» (Boal 2015, 67).

Quanto à poética de Aristóteles, Boal menciona que a ação dramática substitui a ação real, enquanto que na poética do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o público já pensa por si mesmo e não através dos atores, mas o/a espectador/a ainda delega nele as ações. O sur-realismo, por outro lado, não delega mais poder aos personagens, nem para que pensem por ele ou ela, nem para que ajam por ele ou ela; o/a espectador/a pensa e age por si mesmo e isso é um modelo de ação que pode fortalecer sua cotidianidade. Assim, a arte pode não ser revolucionária por si só, mas é um ensaio da revolução.

Se retomarmos a ideia inicial de Fanon, dir-se-ia que «todo colonizado é um covarde ou um traidor», de maneira que seria necessário distinguir quem goza dos recursos mínimos sabendo que está colonizado e contribui para o mecanismo da colonização, daqueles que desconhecem suas possibilidades de liberação, ou seja, aqueles que estão alienados por uma anestésica. A partir das possibilidades vislumbradas há meio século em alguns movimentos artísticos na América Latina, surgem as possibilidades de uma arte sur-realista que possa contribuir para uma práxis revolucionária para a liberação dos condenados da terra. Um sur-realismo, como um grito que surge situado desde a exterioridade e que se faz notar criticamente, busca interpelar os cegos e os

surdos e, em geral, aqueles que foram despojados de sua própria sensibilidade, «A exterioridade se manifesta no sistema como uma transcendentalidade que não fica totalmente definida desde e pela totalidade; existe um trabalho residual que o sistema não só não pode absorver, mas que nega, aliena, reprime» (Dussel 2011, 209).

Para alcançar uma arte sur-realista, deve-se privilegiar o modelo sensível que vai além da estética convencional das Belas Artes, como se estivéssemos investigando as entranhas da feiura: o lamento, o sofrimento e o não-branco, entre outras coisas, para despertar uma sensibilidade que estava anestesiada, de modo que possamos nos permitir experimentar o mundo além dos modelos básicos, entender-nos como parte da diversidade e construir a partir disso um nós que nos faça parte de algo mais profundo do que o aparentemente comum.

Sem dúvida, o presente texto está muito longe de funcionar como um manifesto consumado, porque o tema das artes é demasiado amplo e múltiplo, razão pela qual decidi investigar sua forma estética, partindo de maneira pouco ortodoxa de parâmetros cinematográficos[10], como um convite para pensar, a seguir, em outro tipo de expressões que compõem o vasto universo da poiesis artística, desde a arquitetura até o grafite, passando pela música e pela pintura. Assim, as linhas aqui compartilhadas são apenas um convite para refletir, partindo da crítica à própria sensibilidade, sobre as possibilidades de reconhecer e criar uma arte que dê um giro nos formatos institucionais adequados a uma Necropolítica (Mbembe 2006), sustentada por uma sensibilidade necroestética (Quezada 2016), que continua reproduzindo o sistema de fome e doença, para voltar o olhar ao Sul diverso e desenvolver a amplitude de possibilidades criativas e inclusivas, que privilegiam o mesmo princípio material da Filosofia da Libertação. Uma consciência que não desenvolve sua sensibilidade profundamente não pode ter respeito pela produção, reprodução e desenvolvimento da vida.

## Referências

AA. VV. 1988. *Centro y Sudamérica*. Vol. 1 de *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano.* México: UAM-SEP.

Avellar, José Carlos. 2002. *Glauber Rocha*. Madrid: Cátedra.

Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor*. México: Itaca.

Benjamin, Walter. 2009. *Estética y política*. Las Cuarenta: Buenos Aires.

Benjamin, Walter. 2014. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro.

Boal, Augusto. 2002. *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial: Barcelona.

[10] Enquanto não se está realizando uma reconstrução histórica da arte, decidi abordar o problema a partir de uma de suas facetas mais populares e problemáticas, dada sua amplitude e mobilidade, entre a arte e a indústria e sua disputa entre a arte e o não-arte. Trata-se de pensar a partir do nosso lugar e momento de enunciação e a partir daí partir para a crítica do que comumente entendemos como arte e como belo.

Boal, Augusto. 2015. *Teatro del oprimido*. Buenos aires: Interzona.

Dussel, Enrique. 2007. *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid: Trotta.

Dussel, Enrique. 2011. *Filosofía de la liberación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dussel, Enrique. 2015. *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. México: Akal.

Dussel, Enrique. 2020. *Siete ensayos de Filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Madrid: Trotta.

Fanon, Frantz. 2007. *Los condenados de la tierra*. México: FCE.

Getino, Octavio. 1990. *Cine y dependencia*. Punto Sur: Buenos Aires.

Mbembe, Achille. 2006. *Necropolítica*. España: Melusina.

Quezada, Alan. 2016. *Consideraciones estéticas. Horizontes multidisciplinarios de la sensibilidad*. Editorial Académica Española.

Revueltas, José. 2014. *Los muros de agua*. México: Era.

Solanas, Fernando. 1989. *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*. Punto Sur: Buenos Aires.

## Biodata

Alan Quezada Figueroa: Graduado em filosofia pela Universidad Autónoma Metropolitana; Mestre em Estudos Visuais pela Universidad Autónoma do Estado do México; Doutor em Filosofia pela Universidad de Guanajuato. Membro da Associação de Filosofia e Libertação. Publiquei os livros: Miradas filosóficas. Estética do cinema no México, Considerações estéticas. Horizontes multidisciplinares da sensibilidade e O cinema rebelde. A descolonialidade latino-americana através de suas cinematografias críticas. Atualmente sou professor na Escola Nacional de Dança Folclórica do INBA, como titular. Fui aluno do Dr. Enrique Dussel desde 2024 e realizei meu serviço social no projeto de realização do livro O pensamento filosófico latino-americano, do Caribe e "latino" (1300-2000), em 2009. Posteriormente, a proximidade teórica e fraterna também se desenvolveu na Associação de Filosofia e Libertação.